



FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACION SOCIAL

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

ESPECIALIZACIÓN EN EDICIÓN

COHORTE 2018

TRABAJO INTEGRADOR FINAL

MUR

Alumna: María Eugenia López

Directora: Patricia Viale

In the black community if you want to express the group, you have to say “I”, because if you say “we”, I have no idea who the “we” is... There are many black traditional collective expressions songs where it’s “I”, because in order for you to get a group you have to have “I”. You have to have people willing to stand up and name themselves.

David W. Stowe, *Hoy sweet the sound: music in the spiritual lives of americans*

una piedra, una hoja, una puerta ignota; de una piedra, una hoja, una puerta. Y de todas las caras olvidadas.

Thomas Wolfe, *El ángel que nos mira*

Índice

Descripción	4
Palabras clave	4
Justificación	5
Objetivos	8
Antecedentes	9
Metodología	20
Marco teórico	28
Destinatarios	38
Características técnicas	39
Recursos humanos	40
Modalidad de circulación y distribución	41
Presupuesto	42
Cronograma de trabajo	43
Bibliografía	44
Anexo	46

Descripción

El presente proyecto consiste en la edición de MUR, un fanzine que se apropia de los poemas y dibujos de Roberto Mur, artista, docente y periodista de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. El estilo de la edición mixtura la cultura punk, el conurbano bonaerense, lo camp y lo Nac&Pop, y apunta principalmente a lectores de poesía, fanzines, novelas gráficas y libros objeto. Aunque el fanzine nace como producto contracultural y barato, a lo largo de los años y con el desarrollo de la tecnología va cambiando su estética, ampliándola. Nuestro proyecto se inclina por una edición de cuidada calidad material y de contenido. En MUR, los poemas, entre la denuncia y el sarcasmo, juegan con la estética queer barrial y los relatos de la militancia de izquierda; las imágenes, lejos de cristalizar lo semántico, ramifican los sentidos. Los materiales utilizados para la factura son, respetando la esencia del fanzine, lo que se tiene a mano.

Palabras clave: fanzine, poesía, dibujo, política argentina, contracultura.

Justificación

Publicar es para nosotros un verbo cotidiano. Si bien la necesidad de dejar huellas de nuestro paso por el mundo no es nueva,¹ las nuevas generaciones que tienen acceso a la tecnología digital hacen, cada vez más, del espacio público su álbum de fotos familiar. Las biografías circulan, el diario íntimo está abierto, el Yo inunda el espacio como si estuviera cantando en el ansia.²

A la vez, la imagen gana espacio por sobre el texto, la novela gráfica ocupa cada día más estantes en la librería, el Instagram se impone ante el Facebook y de pronto nos encontramos con fotos como citas textuales, donde el cuerpo se retira y de la lectura se pasa a la digitalización de la imagen, salteándose la instancia de escritura de la copia que nos inclina sobre el objeto y, al recrearlo, nos hace vivirlo nuevamente.³

Los cambios tecnológicos del último siglo iluminan lo que permanece: lo que no ha cambiado nunca es que haya personas no contentas con el mundo que les tocó vivir y tengan ganas de expresarlo. Hay voz, y los sujetos se apropian de los medios que circulan y los utilizan para sus fines. Pasó con la imprenta en el siglo XVI y pasa ahora.

Con las políticas alfabetizadoras y de apoyo estatal a la imprenta que se dieron en nuestro país a partir de la llamada Generación del 80, más el crecimiento demográfico (sobre todo urbano) y la constitución de una creciente clase media, el mayor consumo de periódicos y formas de agrupación barrial como las Bibliotecas Populares (CONABIP, 2016), se generó el sustrato fértil para que Argentina se convirtiera, luego de que la

¹ “Biografías, autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos, correspondencias dan cuenta, desde hace poco más de dos siglos, de esa obsesión de dejar huellas, rastros, inscripciones, de ese énfasis en la singularidad que es a un tiempo búsqueda de trascendencia” (Arfuch, 2010: 17).

² “El mundo social, que tiende a identificar la normalidad como la identidad entendida como constancia consigo mismo de un ser responsable, es decir previsible o, como mínimo, inteligible, a la manera de una historia bien construida (por oposición a la historia contada por un idiota), propone y dispone todo tipo de instituciones de totalización y de unificación del Yo. La más evidente es por supuesto el nombre propio” (Bourdieu, 1997: 77).

³ Ana Mazzoni y Damián Selci afirman que “la literatura actual es algo que se *ve* antes de *leerse*: vemos el objeto-libro, lo apreciamos, lo tocamos, y sólo después leemos lo que contiene. Así pues, la apreciación de esta literatura pasa condicionada por la mediación de su diseño” (Mazzoni y Selci, 2006: párr. 5). Por su parte, Hernán Vanoli dice que, “si la escritura literaria circula cada vez más como poesía, se lee cada vez más como imagen. Ni narrativa ni poética: la lectura es cada vez más hipertextual, no lineal ni conclusiva, y el texto puede convivir con sonidos e imágenes en movimiento” (Vanoli, 2010: 150).

Guerra Civil Española afectara la producción editorial en la península, en un importante centro editor. Las dictaduras de 1966 y 1976 destruyeron también eso. Y la tendencia a los monopolios con sede fuera del país durante la década del noventa terminó de cerrar ventanas cuando estalló la crisis. Sin embargo, la rapiña de los grandes sellos posibilitó el nacimiento de pequeñas editoriales que ocupaban un mercado más restringido pero con más variedad de voces. De bajo presupuesto la mayoría, trabajando a pulmón y por fuera de los canales de difusión tradicionales, la principal motivación era, más que comercial, la presencia misma: si no era posible ganar dinero, que fuera posible existir. Hablar. Más que contraculturales, estas vías de expresión fueron casi las únicas posibles en un contexto de creciente crisis.

Las políticas implementadas durante la primera década del siglo XXI favorecieron un renacer de la industria nacional del libro, pero los túneles abiertos por las publicaciones independientes permanecieron activos.⁴ Cuando, en los últimos años, las políticas socioeconómicas se volvieron arcaizantes, nostálgicas de un pasado reciente neoliberal, esos ductos mostraron su vitalidad.

En momentos de crisis es preciso prestar oídos al arte. Por sus búsquedas, su tratamiento de los materiales con los que trabaja, sus particulares miradas sobre los acontecimientos. La poesía es un trabajo con la escritura⁵ que rasga la estructura para que el susurro emerja, invocando todo eso que la ramificación de sentidos posibilita que sea dicho. La poesía remueve las cortezas, las certezas, incomoda y pone valor nuevamente a la palabra. En tiempos de crisis se hace urgente brindar espacios en los que las voces afloren.

Nuestro deseo de realizar un fanzine de poesía se nutre del aspecto esquivo de ambos, fanzine y poesía, de su rechazo a ser completamente asimilados, de sus modos de habitar el extrarradio de lo cómodo. Ambos toman, reestructuran, desestructuran, renuncian y crean, destrozan y señalan. El verbo, el ejercicio del dedo, es más importante incluso que el objeto señalado, que siempre cambia. Ambos, poesía y

⁴ “[...] las prácticas sociales se encuentran mediadas por lo simbólico en la producción de valor, por lo que el valor simbólico de la cultura no se encuentra divorciado de su valor económico” (Szpilbarg y Saferstein, 2012: 468).

⁵ Nos referimos a la poesía escrita porque estamos trabajando con un producto gráfico. De todas formas, en su manifestación oral también rompe las estructuras de la lengua, ya sea en cuanto a economía, performance, etcétera.

fanzine, *pequeñas voces del mundo, vigías del fondo*, “tragafuegos que se funde con la última silueta anónima del cortejo de la feria”.⁶

Nuestro deseo de realizar este fanzine de poesía es hacer un gesto, como quien remueve los carbones que se están enfriando para que retorne el color rojo.

⁶ “Las tareas de esta voz: permanecer atenta a lo inútil, a lo que se desecha, porque allí, detalle ínfimo, se alza para ella lo que ella siente epifanía. Las tareas de esta voz: deshacer las cristalizaciones discursivas de lo útil y tejer una red de cedazo fino capaz de capturar las astillas de aquello que se revela. Atención y artesanía. Las tareas de esta voz: desatarse de lo aprendido que debe previamente aprenderse, y disminuir así los ecos de las voces altas para dejar oír la pequeña voz del mundo” (Bellessi, 2006: 111).

Objetivo general

Editar en papel el fanzine MUR, que contenga dibujos y poemas de Roberto Mur.

Objetivos específicos

Seleccionar del corpus de poemas del autor los que funcionen como un sistema.

Seleccionar de los dibujos del autor los que puedan hacerse dialogar con los poemas.

Decidir la estética general con base en un trabajo de recopilación de ejemplos.

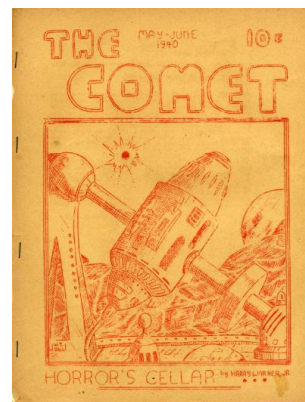
Corregir ortotipografía y estilo, teniendo en cuenta que es un texto lírico.

Maquetar.

Realizar la pre prensa, prensa y posprensa.

Antecedentes

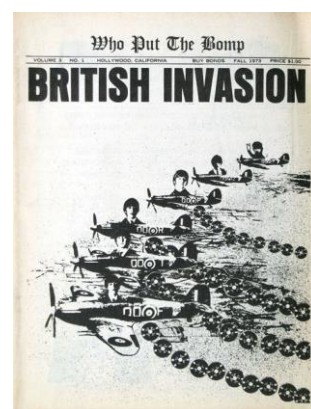
Los fanzines tienen una inmensa variedad y una larga historia. Sarah Wenzel, bibliógrafa de literatura de Europa y América de la Universidad de Chicago, los remonta a Montaigne,⁷ otros mencionan a los vanguardistas dadá, que imprimían y distribuían gratuitamente pequeños cuadernillos con collages, a los situacionistas y sus panfletos para democratizar el arte, o a los poetas beats, de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, con sus autoediciones de poemarios de corta tirada llamados *cheapbooks* –en narrativa, el antecedente se remonta a la literatura de ciencia ficción en su formato *pulp*⁸ de la década del treinta–. En los sesenta el formato



se convirtió en la manera idónea de difundir las luchas que esos años tan convulsos promovieron: derechos civiles, antibelicismo, feminismo, derechos LGTB, movimiento estudiantil..., por lo que la prensa radical y los fanzines políticos viven años de auge. (López Casado, 2017: 601)

Pero fueron los años setenta los que explotaron el formato, con el surgimiento del punk. El punkzine publicaba literatura punk, noticias, chismes, artículos de música, comentarios sociales, etcétera.

Estos primeros gérmenes se ramifican, y entonces tenemos fanzines enfocados en géneros musicales más amplios, entretenimiento popular –mucho horror y drama kitsch–,



⁷ “[...] there’s more than just one antecedent. There’s the whole idea of autobiography, which really goes back to Montaigne [...] his ‘Essays’ which are the first printed autobiography in the Western canon. And Montaigne was the first author to self-publish while he was still alive” (Mullaney, 23 de marzo de 2013).

⁸ Edición rústica, barata y de consumo popular. El término “pulp” hace referencia al tipo de papel que se usaba, de mala calidad y bajo costo, por ser el desecho de la pulpa de madera. Con el tiempo la palabra pasó a nombrar el género literario.

noticias, entrevistas, escena cultural y *underground*, ovnis, filosofías, humor, diarios personales, anécdotas, viajes, colección de piezas, literatura y ensayos, artes –con una galería de obras, piezas, fotografía y uso de técnicas–, géneros, identidades, política, DIY –cuyo propósito es enseñar cómo hacer algo–, o la publicidad de otros fanzines. Como puede verse, casi cualquier tema.

A partir del acceso a Internet en los años ochenta y a los programas de diseño en los noventa, comienzan a circular los fanzines en formato digital y se agregan estéticas.

AKFAK
Año 3 N°6
DIRECTORES, REDACTORES Y EDITORES
Fernando García y Hernán Ostuni
DIAGRAMACION
Ricardo García

Todos los personajes, logotipos e ilustraciones que integran el presente número son Copyright de sus respectivos autores y/o syndicates y se reproducen únicamente con carácter informativo.

Todo el material escrito que compone el presente número, así como el logotipo de AKFAK son C. Copyright 1988 FERNANDO GARCÍA y HERNÁN OSTUNI. Queda prohibida su reproducción total o parcial. Hecho el depósito que marca la ley. Impreso en Argentina.

AKFAK es una publicación bimestral, sin fines de lucro, de distribución restringida y tirada limitada.

Los autores quieren agradecer al señor CARMINE INFANTINO, sin cuya valiosísima ayuda no habríamos podido realizar y publicar el reportaje a Neal Adams que se ofrece en este número.



EDITORIAL

Una especie de "lugar sagrado" que ha ido desapareciendo con el tiempo (y tiende a morir) es el negocio de los Canjes. Aunque aún existan en algunos lugares de la Capital y el Gran Buenos Aires (no tenemos noticias del interior del país), lo que ha ido desapareciendo es la "mística" que rodeaba al hecho.

Recordamos que los Canjes tenían mucha tierra y polvo diseminados por las revistas, libros y juguetes que vendían (algunos también tenían útiles escolares) y, buscando y rebuscando entre esas pilas, con los dedos negros por la tinta y la mugre, los ojos se salían fuera de las órbitas al encontrar "CUALQUIER COSA". Y cuando decimos CUALQUIER COSA nos referimos a CUALQUIER COSA. Desde Claudia, Gente y Para ti hasta las mejicanas de Novaro o La Prensa. Desde el Antejito y el Billiken hasta las importadas de D.C. ó Marvel (que por estar en inglés eran mas baratas). A las revistas se las clasificaba como "gordas" ó "flinitas" y de acuerdo con esos rótulos se las canjeaba dos por una ó una por una y diferencia. Dos Roy Rogers por una Batman ó dos Tony por un D'artagnan ó...

Recordamos también (y porque lo hemos hecho) los puestos callejeros de verano que cada chico ponía en la puerta de su casa con revistas suyas y alguna que otra cedida por sus padres, a los que indefectiblemente, terminaba vendiéndoselas para poder ir al Canje.

Canjes. Cuando sentimos que van desapareciendo como los viejos dinosaurios, algo se nos oprime en el pecho. Es que allí uno buceaba en sus propias fantasías y era feliz. Canjes. A esos reductos de nuestra infancia va dedicado este número. Canjes. Perdoná si al evocarte se nos pinta un lagrimón.

Fernando García y Hernán Ostuni
Febrero de 1989

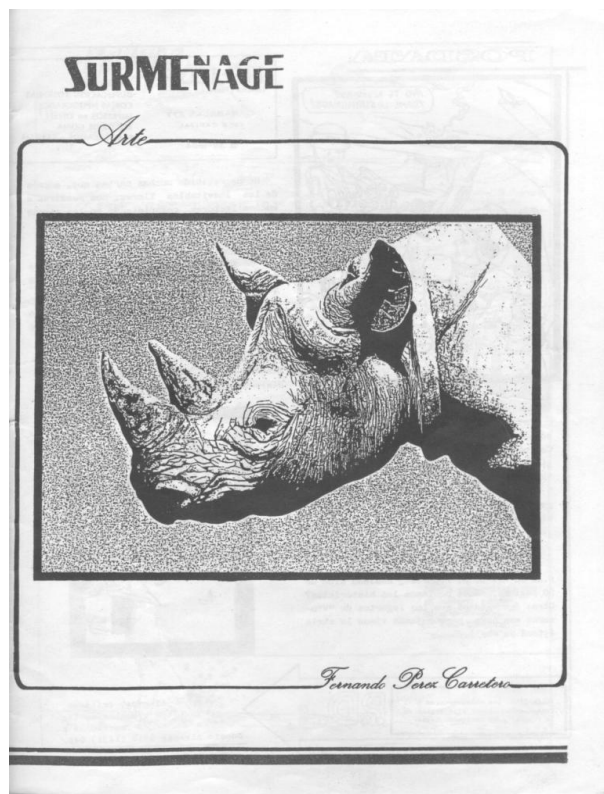
INDICE

Editorial.....	pág. 1
Viruta y Chicharrón, o la hora de la historietta surrealista argentina.....	pág. 2
Aventuras de Viruta y Chicharrón (reproducción).....	pág. 3
Reportaje exclusivo a Neal Adams.....	pág. 8
Lista cronológica de los trabajos realizados por Neal Adams.....	pág. 14
El Extraño (reproducción).....	pág. 20
Little Lulu: una nota personal.....	pág. 28
Contratapa: página de STRANGE ADVENTURES # 217 (Deadman por Neal Adams)	

En Argentina, el primer fanzine registrado data de 1979. Se llamaba *Crash!* Tuvo ocho números y se publicó hasta 1983. Realizado con máquina de escribir y fotoduplicación, contenía “ensayos y estudios sobre el mundo de la historieta y sus creadores”.

Frente al modelo predominante en los años sesentas y setentas de analizar al comic en clave estructuralista, a fin de descubrir en ellos los mensajes subyacentes y analizar efectos comunicacionales posibles de su lectura, los artículos en estos fanzines apuntaban hacia la reconstrucción histórica de las historietas [...]. Frente al punto de vista semiótico de gente como Oscar Massotta, Ariel Dorfman, Oscar Steimberg, se oponía la mirada del archivista, del que quería saber cómo y cuándo habían aparecido las historietas para, a partir de ahí determinar el por qué. (Barreiro, 2015: párr. 4)

Con la misma temática, entre 1985 y 1989 salió *Akfak*, con trece números, artículos exhaustivos con información detallada y reportajes a autores extranjeros. También *Comiqueando*, adelantado a su tiempo –tuvo once números entre 1986 y 1987– al hablar continuamente del comic norteamericano, que sería muy importante para la nueva generación de lectores de los años noventa. Ahí se dio a conocer gente que a posteriori tendría su peso en el desarrollo de la historieta argentina, como Andrés Accorsi –que tradujo los comics de superhéroes de Perfil y volvió a editar por varios años una versión profesional de *Comiqueando*–, Rafael de la Iglesia, Toni Torres, José Antonio López y Axel Kustchevatzky.



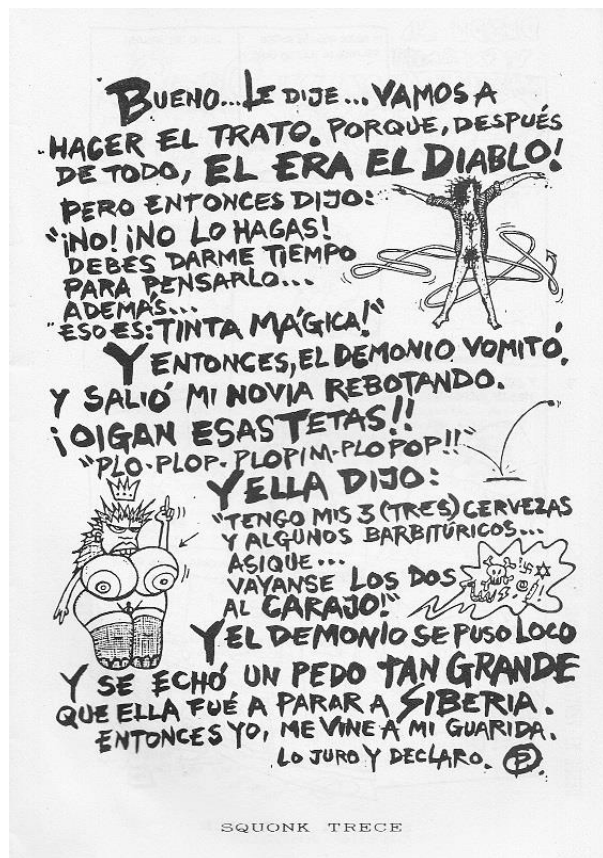
–la efervescencia cultural tras la vuelta de la democracia argentina, la aparición de la revista *Fierro* y su acercamiento a buscar jóvenes autores y la difusión de

la fotocopia– ayudaron a desencadenar durante la segunda mitad de los años ochenta una verdadera avalancha de fanzines, que algunos han llamado la Generación del 86, porque fue en ese año donde se alcanzó el punto álgido en cantidad de publicaciones. (Barreiro, 2015: párr. 8)

En 1986, *Surmenage* publicó dentro del género de la fantasía y la ciencia ficción cinco números con una estética similar a las revistas comerciales del momento. Estilo que compartió, entre 1986 y 1988 y luego de 1994 a 1996, *O No (El arte narrativo en cuadritos)*, con ocho números en cuyas páginas podemos encontrar a Trillo, Saborido y Pratt, entre otros.

Interesado en romper las convenciones del comic, con historietas de estilo vanguardista y considerado uno de los mejores fanzines de la década del ochenta, se encuentra *SQUONK*, publicado entre 1987 y 1988 y con al menos cinco números.

HGO tuvo siete números entre 1987 y 1990. Es una revista antológica de historias “clásicas” –no por nada su nombre son las siglas de Héctor Germán Oesterheld– donde publicaron Mario Milocco, Namger Zepol, Mariano D’Angelo, Mendonça, Dash, Adrián Dome, entre otros.



Homenaje

CUANDO "TODOS" SEAMOS HEROES...

Se han escrito muchas cosas de Hector German Oesterheld, pero me gustaría contar mi experiencia... recuerdo que cuando me introdujé en este medio fue gracias a él, hasta ese momento era desconocido para mí, un día me trajeron un libro, me pregunté; ¿cómo voy a leer esta cosa de 350 pgs?, creí que no lo iba a terminar, pero lo comencé sin darme cuenta, leí de un tirón la mitad, era algo nuevo a lo que no estaba acostumbrado, una historia donde el protagonista podía ser yo, mis vecinos, mis amigos.... seres humanos, no héroes, donde lo que llevaba las cosas adelante era el trabajo en forma colectiva, no en forma individual. Historia donde había tiempo para los sentimientos, donde en medio de la muerte se podía admirar la belleza de una flor, o el nacimiento de unos pollitos... Hoy a la distancia creo que Héctor German Oesterheld fue el más grande escritor de historietas de la Argentina y "El Eternauta" su obra cumbre.

C.V.

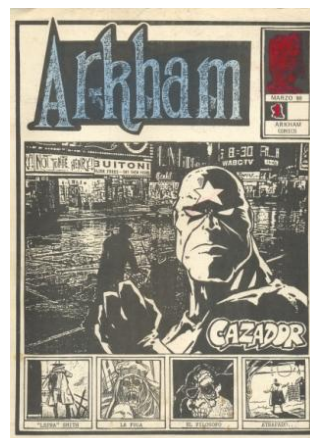


Historietas al FILO sacó entre 1987 y 1991 al menos cuatro números. Era una revista cordobesa con tapa a dos colores, con una estética de corte oscuro y experimental, similar a lo que se publicaba en el suplemento Óxido de la revista *Fierro*.

La peculiaridad de *Carlitos*, pequeña revista de humor bien *underground*, era que cada número variaba levemente su nombre. Así, su primer número era “Carlitos”, el segundo, “Carlini”, el tercero “Litocar”, y así hasta completar siete, entre 1987 y 1990.



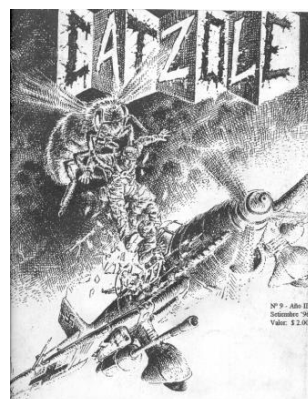
Tren, con una mezcla de autores que ya empezaban a profesionalizarse (Bianfá, Rubén Giorgis y Patricia Rodelli) y amateurs de gran valor (De Biase, Biggs, Izquierdo, entre otros), sacó en Santa Fe, entre 1989 y 1990, al menos cuatro números. Una de las características de este fanzine es que sus historietas continuaban de un número a otro, “algo arriesgado para un fanzine, por la inseguridad sobre la continuidad del proyecto que existe continuamente”⁹.



En 1990 se publicará el único número de *Arkham*, cuya importancia radica en que allí apareció un importante personaje de la historieta argentina: Cazador.

Maldita Garcha fue un fanzine humorístico que tuvo cierto renombre en la época. Con unas medidas de 7,5 x 5 cm, entraba en la palma de la mano. En sus seis números salidos entre 1991 y 1994 se encuentran autores como Podetti, Fayó, el Niño Rodríguez, Dani the O, Pablo y Diego Parés, entre otros.

RAN (siglas de *Robot Argentino Nipón*) sacó dieciséis números entre 1993 y 1999 y fue la primera revista en tratar



⁹ <https://zineramania.wordpress.com/tuvw/t/tren/>.

de manera completa el fenómeno del manga y el anime, cuando apenas comenzaba a irrumpir en el mundo. Su estilo coloquial y sarcástico fue un borrador de lo que será después la revista informativa *Lazer*.

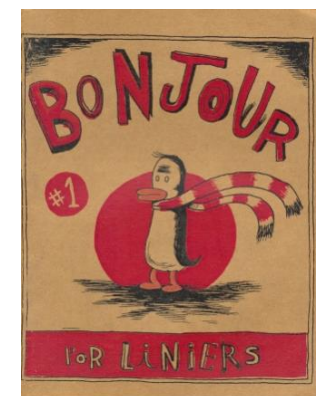
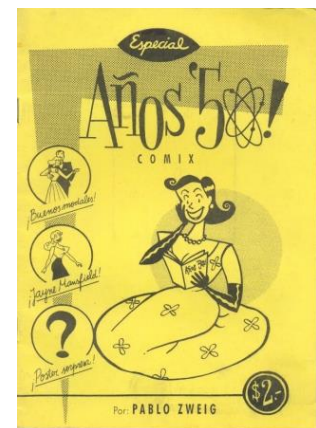
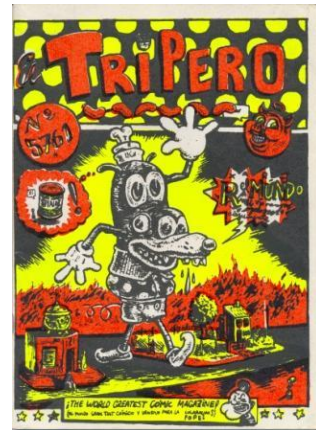
CATZOLE, con dieciséis números, sale entre 1994 y 2001. Una gruesa revista de formato pequeño con tapas siempre hechas por Salvador Sanz. Fue bandera de la segunda oleada de fanzines de mediados de la década del noventa, con una postura clara de defensa de la independencia creativa y editorial del fanzine.

El Tripero se originó entre los antiguos alumnos de Alberto Breccia, se publicó también entre 1994 y 2001 y tuvo ocho números. Esta revista siempre tuvo una concepción muy clara de qué quería ser: un fanzine con materiales experimentales y algo oscuros, destinado a un lector que quería algo atípico.

En Mar del Plata, *Falsa modestia* publicó entre 1996 y 1999 ocho números con una estructura caótica, poblada de chistes y totalmente surreal, igual que sus historias. Gustavo Sala es uno de los más dotados humoristas de los años noventa. La revista era un éxito de ventas.

¡Especial...! era una pequeña revista compuesta íntegramente por trabajos del dibujante Pablo Zweig –con algunos guiones de Mario Rulloni–. Cada uno de sus tres números, salidos entre 1996 y 1997, tenía historias relacionadas con un tema en particular: “...años 50”, “...misterio” y “...tango”.

Océano y Charquito fue, entre 1996 y 2001, uno de los pocos fanzines de historietas, dibujos y textos hecho exclusivamente por mujeres –Carolina Moadeb y Clara Lagos– y llegó a sacar siete números. Era “artesanal” y “antiprofesional”, lo que para muchos es el estilo más original del diseño del fanzine.



Los dos números de *ATIZA* salidos en 1997 nos presentan un verdadero prozine, es decir, un fanzine realizado con la calidad de las revistas profesionales, ya sea por su factura o por su contenido. Este tiene una alta proporción de autores profesionales, como Fernando Calvi, Enrique Alcatena, Eduardo Mazzitelli y Gustavo Schimpp, junto a algunos de los mejores fanzineros del momento, como Javier Rovella, Salvador Sanz y Lucas Varela.

Los tres números de *MORON SUBURBIO* aparecidos entre 1997 y 1999 dieron a conocer a Ángel Mosquito. Su trazo expresionista y sus historias particulares ambientadas en un extraño Oeste del gran Buenos Aires hiperviolento, repleto de guetos yugoslavos, policías corruptos, iglesias ortodoxas en medio del desierto e inspectores de la DGI que se alquilan por las páginas amarillas,

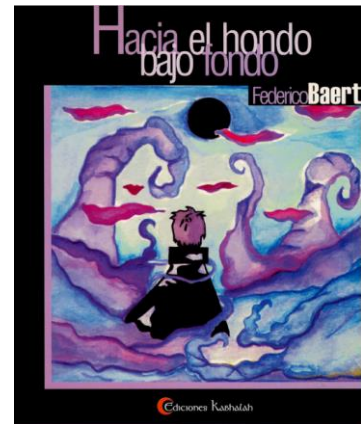


conforman un universo que ha seguido creciendo con la profesionalización de la revista de la mano de la editorial cooperativa La Productora.

BONJOUR sacó solo un número en 2001, pero es importante porque ahí publicó Liniers –en ese momento, ya publicaba en el suplemento No de *Página/12*–, autoeditándose.

También en 2001 apareció *Hacia el hondo bajo fondo*, una gruesa novela gráfica editada por su autor, Federico Baert, una de las pocas –si no la única– novela gráfica pensada de esa manera dentro del circuito fanziner argentino.

Ya más cerca en el tiempo, la diversidad temática y de presentación de los fanzines se amplía, y encontramos desde moda, periodismo musical y diarios de viaje, hasta militancia anarquista, feminista o vegana, entrevistas y poesía; o solo cómics, dibujos, collages y fotografías. Por ejemplo, *Indómita Fanzine* dedica el primer número a la comandante zapatista Ramona, el segundo a Emma Goldman y el tercero a las hermanas Mirabal. *Juan Ardilla*



combina dibujos y collages con elementos de la vida cotidiana –tickets de compra, avisos clasificados, radiografías y pequeñas estampas sueltas–. *En la escollera* juega con la estética del audiovisual y hace que las fotos dialoguen con los textos en una edición de muy buena calidad en cuanto a papel y diseño. *Catzine* está hecho con fotocopias, distintos tipos de papel en el interior y esténcil en la tapa, y su temática son los gatos. Todo esto es producto de la libertad que permite el formato.

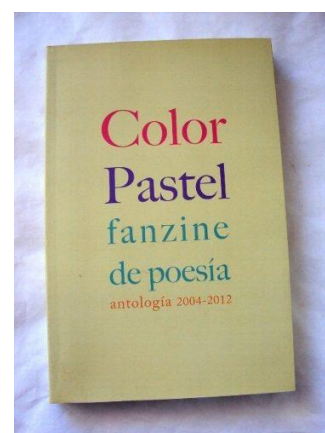


También existen los fanzines que circulan en formato digital, ya sea en PDF o en páginas de WordPress, Medium o Tumblr. Hoy en día tenemos librerías especializadas (como Punc, en Belaustegui 393, Villa Crespo), ferias de editores independientes que se realizan cada semana en diferentes espacios de la ciudad (Dibujados, Vamos Las Pibas),

festivales (Festival Dinámica, Fanzifiera), y hasta el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires tiene una Fanzineteca.

Entre los ejemplos que me gustaría mencionar porque están relacionados con el proyecto que presento aquí se encuentran los fanzines de Color pastel, Spiral Jetty (ambas editoriales argentinas) y Antipersona (española).

Entre 2004 y 2012, Germán Weissi y Laura Mazzini se dedicaron a publicar, en pequeños fanzines realizados en una hoja A4 doblada en dos pliegos, a todo poeta que les gustara. Cada ejemplar estaba dedicado a un autor, que podía ser joven e inédito o ya consagrado, y se distribuía de mano en mano de forma gratuita. En los 120 fanzines que salieron a lo largo de ocho años encontramos nombres de la talla de Andi Nachón, María Teresa Andruetto, Mirta Rosenberg, Liliana Ponce y Diana Bellessi, que conviven con poetas nóveles; y puede verse un panorama de la poesía no solo de Buenos Aires, sino también de Santa Fe, Córdoba, Entre Ríos, Uruguay, Perú, Venezuela y Bolivia. En 2007, Color Pastel recibió la distinción Clamor Brzeska de Vórtice Argentina “por la audacia, la imaginación y la más arriesgada manera de difundir poesía”, y en 2017 se convirtió en libro: *Color pastel, fanzine de poesía: antología 2004-2012*.



Spiral Jetty fue un proyecto de los hermanos Manuel y Ezequiel Alemian que tuvo como fin dar a conocer trabajos de escritura que tuvieran un carácter experimental y priorizaran los aspectos visuales de la escritura. Publicó a escritores, artistas plásticos, diseñadores, músicos, teóricos y periodistas en un total de veinticuatro títulos que salieron de 2010 a 2012 –en 2014 el proyecto pasó a manos de Francisco Garamona–. El formato era de entre doce y cuarenta páginas A5 grapadas, tapas que solo variaban en cuanto al color, y una tirada de 200 ejemplares los primeros títulos –luego no se consigna en los pie de imprenta–. Cada fanzine se vendía a diez pesos, incluso en librerías de Buenos Aires, Bahía Blanca y Mar del Plata. En el blog <http://spiraljettyed.blogspot.com/> pueden consultarse los



primeros veinticuatro títulos, y en <https://plasticosagrado.weebly.com/> está disponible la edición facsimilar completa.

Antipersona es un sello español emergente que publica y distribuye fanzines y libros e imprime remeras con consignas antisistema. Sus responsables son Layla Martínez y Diego Volia. Aunque su estética es muy cuidada y su calidad muy buena, su filosofía retoma “el rollo macarra y punk”. Crean, traducen, reeditan fanzines que ya no se consiguen. Buscan los márgenes de lo socialmente respetable, algo que podemos ver, por ejemplo,



en sus cuatro primeros fanzines: *Cartas a Nora* tiene que ver con prácticas sexuales extremas, como la coprofagia; *Autopsia* gira en torno a la idea de entender los cadáveres como producciones artísticas del asesino; *Apología del Padre de los Generosos* trata sobre ISIS; *Hiena* es un collage de ideas relacionadas con el discurso oficial sobre las drogas.

Los fanzines tienen entre 48 y 68 páginas en blanco y negro grapadas, y las tapas pueden ser de cartulina, forradas en terciopelo, lacradas, serigrafiadas, con incrustaciones, etcétera. El formato es cercano al A5.



Metodología

Hay muchas formas de hacer una cosa. Una es haciendo una cosa. Otra es haciendo muchas cosas y que con el tiempo se vayan juntando, allí donde vemos que se parecen o se hablan. Otra es que alguien que nos quiere –o un analista o un editor– nos muestre que esas cosas se asemejan, en qué se asemejan y cómo podrían formar un cuerpo que habla.

Editar es un gesto político. Podemos decidir editar un autor,¹⁰ editar un producto vendible,¹¹ editar un libro en particular que tenga la voz que queremos.¹² En una entrevista de 2011, Pablo Avelluto, como representante de Random House, dijo: “Una de las primeras máximas que aprendí cuando entré acá es ‘una cosa es mi biblioteca y otra es mi plan editorial’. Lo que yo leo es un problema mío” (Szpilbarg y Saferstein, 2012: p. 478). Nosotros, por el contrario, creemos en el valor del riesgo de crear una parcela donde invitar al lector. Lo que editamos coincide con lo que quisiéramos tener en nuestra biblioteca, porque nuestra biblioteca no deja fuera temas, deja fuera modos de tratarlos. Cuando uno se ocupa de su editorial como de su biblioteca, el lector lo nota.

*Un editor existe para dar placer.*¹³ Al lector, primero, que merece un producto de calidad tanto en relación con el contenido como en cuanto a la forma. Al autor, luego, ya que si hacemos bien nuestro trabajo notará que no hubiese sido lo mismo darle su borrador directamente a la imprenta.

¹⁰ “[...] la lógica capitalista sabe del valor que el individuo tiene para la sociedad moderna. Ha constituido una industria también en torno al nombre del autor. En este caso, ya no compramos un libro, sino a la persona que lo escribió” (Martínez, 2017: párr. 7).

¹¹ Al lector o al propio escritor. Muchas son las editoriales que prestan *servicios editoriales* a quien haya decidido autopublicarse. Algunas tienen una reconocida trayectoria en esta modalidad –en el país conocemos el caso de Dunken–, otras han generado sub sellos para aprovechar el mercado. Tal es el caso de Penguin Random House con la creación de Caligrama, el sello que aprovecha la estructura del gigante editorial para cubrir el nicho de la autoedición. Los autores se acercan con la ilusión de ser catapultados al éxito de ventas gracias a la inercia del grupo editor y pagan el servicio. El libro, para estas editoriales, es una mercancía con la que obtener grandes beneficios.

¹² “Wolff –que dio a conocer no sólo a Walser y Kafka sino también a autores como Karl Kraus, Georg Trakl o Heinrich Mann– pensaba que había dos tipos de editores: los que editan los libros que merecían ser leídos y los que editan los libros que la gente quiere leer. Los de la segunda categoría, como nuestra afamada folclórica, ‘se deben a su público’. Los primeros se aventuran en la empresa de crear un público. Naturalmente para Kurt Wolff, los editores de la segunda categoría apenas merecían el nombre de editores” (Bonilla, 2017: párr. 3)

¹³ En este apartado, y por las características de nuestra publicación –en el marco teórico se desarrollará la idea–, al hablar de editor nos estaremos refiriendo tanto al editor de adquisiciones, también conocido como director editorial o editor jefe, como al editor de contenidos o corrector.

Hay diversas tendencias en lo relativo al grado de intervención de quien edita sobre el original. Según Patricia Piccolini, independientemente del género o la temática del texto, hay ocasiones en las que

el trabajo sobre los originales adquiere las características de una reescritura o supone, al menos, una intervención sustantiva sobre los textos: modificaciones en el orden de exposición de las ideas, cambios en la titulación, reposición de información faltante, eliminación de información no pertinente, ajustes en la progresión de la información, etc. (Piccolini, 2009: 122)

Esto tiene como finalidad ayudar al autor a plasmar en el producto final eso que tenía en su cabeza y no era un libro.¹⁴ Porque no es lo mismo saber sobre un tema en particular – por ejemplo, teoría de cuerdas– que saber comunicarlo. Y tampoco es lo mismo saber hablar que saber redactar, ya que en la oralidad aparecen herramientas varias que ayudan al hablante a aproximarse a la idea sin necesidad de expresarla gramaticalmente –como los gestos o la entonación– o a asegurar la transmisión del mensaje –como la redundancia–.

Pero, como afirma Juan Casamayor, director de Páginas de Espuma:

No hay que imponer ni hay que aceptar; lo que tienes que hacer es buscar argumentos, a veces filológicos, para que entienda que lo que quieres hacer con

¹⁴ En “Textos, impresos, lecturas”, Roger Chartier cita al bibliógrafo estadounidense Stoddard: “Hagan lo que hagan, en cualquier caso los autores no escriben los libros, además los libros no se escriben. Son fabricados por escribanos u otros artesanos, por obreros u otros técnicos, y por prensas de imprimir u otras máquinas”. Y agrega: “Contra la representación, elaborada por la literatura misma, del texto ideal, abstracto, estable por hallarse separado de toda materialidad, hay que recordar con fuerza que no hay texto fuera del soporte que lo da a leer, que no hay comprensión de un escrito, cualquiera que sea, que no dependa de las formas en que alcanza a su lector. De ahí la necesaria selección entre dos tipos de dispositivos: los que derivan de su puesta en texto, de las estrategias de escritura, de las intenciones del ‘autor’; los que resultan de la puesta en libro o en impreso, producidos por la decisión editorial o el trabajo del taller, apuntando a lectores o lecturas que pueden no ser conformes con los deseados por el autor. Esa diferencia, que es el espacio en que se construye el sentido, ha sido olvidada con demasiada frecuencia por los enfoques clásicos que piensan la obra en sí misma, como un texto puro cuyas formas tipográficas no importan, pero también por la teoría de la recepción que postula una relación directa, inmediata, entre el texto y el lector, entre las señales textuales, manejadas por el autor, y el horizonte de expectativa de aquellos a quienes se dirige” (Chartier, 1994: 45).

su libro es mejorarlo, y a él hacerlo crecer como autor. Si no se deja tienes que persuadirlo de que el libro se puede ahogar si no te hace caso. (Cruz, 2012: párr. 13)

De la literatura podemos sacar dos ejemplos de intervención del texto, uno de desacierto y otro de acierto, de un mismo libro. Se trata de los cambios que, se dice, sugirió Percy Shelley a Mary Wollstonecraft Godwin para *Frankenstein*.

Percy pudo haber corregido las construcciones paralelas de Mary, aunque también ensució el lenguaje directo de Mary. “Pequeñez” se convirtió en “insignificancia”¹⁵. “No me desesperé” se transformó en “No dudé que yo en última instancia tendría éxito”. Si *Frankenstein* de por sí era ya ampuloso, Percy lo hizo aún más. (Thomas, 2010: párr. 5)

El segundo ejemplo, en cambio, demuestra lo valioso que puede resultar tener un buen editor, que vea los filamentos que atraviesan la obra en lo profundo y los haga vibrar como hilos de un instrumento.

“Recuerde que soy la criatura –vuestro Adán– o más bien el ángel caído; a donde quiera que volteo veo dicha, mientras que yo estoy solo y soy un desgraciado irreconciliable”, había escrito Mary. Percy lo cambió por: “Recuerde que soy vuestra criatura –debería ser vuestro Adán–, pero soy más bien el ángel caído, a quien usted guió; por todas partes veo dicha, de la cual soy irrevocablemente excluido”. Percy comprendió lo que yacía bajo el lenguaje de Mary y tiró de él hacia la superficie. “Yo debería ser vuestro Adán”, dice la criatura, pero su creador lo rechaza antes de hacer a su compañera. El monstruo no es inhumano por haber sido dado a la vida sobre una mesa de cirujano. Es inhumano porque está solo. (Thomas, 2010: párr. 6)

¹⁵ No podemos dejar de invitar a una discusión sobre lenguaje y género en cuestiones como este cambio en particular. No necesariamente lo que para una mujer es pequeño resulta insignificante. Hay toda una gramática que durante siglos ha pertenecido al universo femenino, en donde el *nū shu* funciona como ejemplo potente. Un editor debe ser sensible a estas cuestiones y similares.

A continuación relataremos cómo hicimos frente a la labor editorial con el proyecto que estamos presentando.

Este fanzine nació de una idea precisa de lo que queríamos hacer, con antecedentes en mente y gustos propios, por lo cual el desarrollo discurrió de modo eficiente. Compartimos con el autor el proyecto, las estrategias y las expectativas. Este, confiando en la propuesta, nos permitió abordar el material con total libertad.

Macroedición

La primera decisión tomada tuvo que ver con qué editar, cómo y por qué. En una época donde las redes sociales hipertrofian el concepto de publicación, debíamos decidir cómo superar la esterilidad política. Decidimos tres cuestiones centrales: que fuera un fanzine,¹⁶ por su historia contracultural; que el género fuera la poesía, por sus posibilidades expresivas; y que el autor fuese un amigo, porque las cosas hay que hacerlas por afecto.

La primera intervención sobre el original, tras la lectura inicial, fue planear los aspectos estructurales de la obra: la composición general, la pertinencia y organización de los textos y los recursos gráficos, la extensión y el equilibrio de las partes. Teníamos en nuestras manos diez poemas largos que no habían sido pensados como un todo, aunque poseían cierta unidad temática. Tampoco tenían un estilo homogéneo, más allá de que eso puede no ser un requisito esencial a la hora de editar un corpus de textos. Decidimos seleccionar del conjunto los que funcionasen como un sistema. A la vez, como el autor es dibujante, quisimos incluir sus dibujos, no para cristalizar sentidos, sino para que el diálogo posibilitase nuevas lecturas.

¹⁶ En el libro de Chartier ya citado, el autor habla de las expectativas de lectura y las anticipaciones de comprensión. “Es lo que ocurre cuando se indica el género que relaciona el texto a leer con otros, ya leídos, y que señala al lector en qué pre-saber inscribirlo. Pero es lo que también ocurre con indicadores puramente formales o materiales: por ejemplo, el formato y la imagen. Del folio a los pequeños formatos existe una jerarquía que relaciona el formato del libro, el género del texto, el momento y el modo de lectura. Además, esa jerarquía fue heredada directamente de la época del libro copiado a mano, que distingue el libro de banco, que debe ser colocado para ser leído y que es libro de universidad y de estudio, el libro humanista, más manejable en su formato medio, que ofrece a la lectura textos clásicos y novedades, y el libro portátil, el *libellus*, libro de bolsillo y de cabecera, de utilidades múltiples, de lectores más numerosos. También la imagen, en frontispicio o página de título, en el margen del texto o en su última página, clasifica el texto, sugiere una lectura, construye significación. Es protocolo de lectura, indicio identificador” (Chartier, 1994: 50-51).

También eran diez los dibujos del autor. Su estilo sí era homogéneo, aunque no la temática. Y no tenían relación alguna con los poemas. Nuestra tarea en este caso era revisar su eficacia.

El formato fanzine, lejos de delimitar una estética, nos obligaba a definirla. Un fanzine puede ser casi cualquier cosa que implique un par de hojas impresas y dobladas. Los poemas nos irían guiando en el diseño, precisando formas y materiales.

El título se eligió en esta etapa. Hicimos funcionar el apellido del autor como marca, por dos motivos: por las características mismas del nombre propio, sonoro, conciso y que parece ocultar un código; y porque quien conozca al autor sabrá que por su personalidad es en sí mismo una marca. Si quisiéramos continuar la colección de fanzines, esto no sería un problema. Como se ve en los antecedentes del género, las posibilidades son inagotables –puede revisarse el ejemplo de *Carlitos*, que va cambiando el título con cada nuevo número—.

Microedición

En la etapa de corrección ortotipográfica y de estilo debimos tener en cuenta las características líricas de los textos. Los poemas no eran versiones finales ni habían sido pensados para el tipo de publicación que estábamos armando, por lo que resultaba fundamental un trabajo minucioso y bastante invasivo, labor que el autor nos permitió realizar.

A modo de ejemplo, la edición realizada con uno de los poemas:

Versión original

Los poetas peronistas
somos todo
absolutamente
cualquier cosa
menos peronistas.

Versión final

Los poetas peronistas somos
cualquier cosa menos
peronistas.
Y mucho menos poetas.
Somos

Y, mucho menos,	juntapuchos, avivados
poetas.	mentirosos
Somos mentirosos,	vendehumo
borrachos, estafadores,	delirantes
delirantes, putos, anarcos,	liberales
psicólogos, policías,	putos anarcos borrachos
abogados, periodistas,	psicólogos, policías
juntapuchos, avivados,	periodistas, fachos, zurdos,
vendehumo, mediopelos,	mediopelos
liberales, pequebús,	sibaritas.
fachos, zurdos,	[...]
sibaritas, malayunta	
jetones y buscavidas.	
[...]	

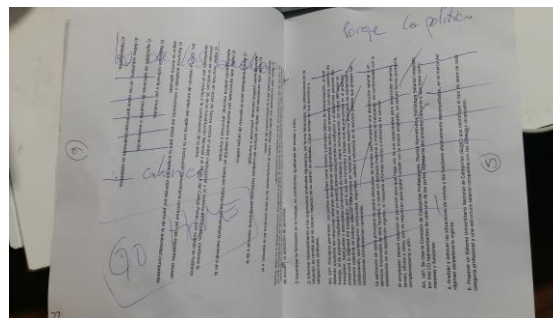
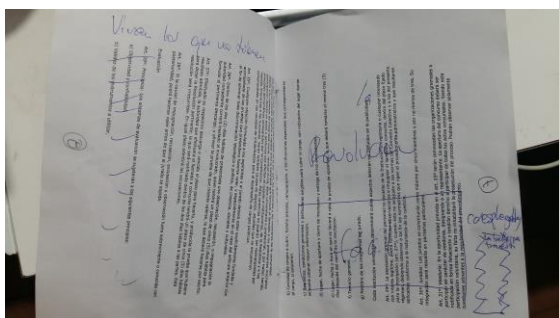
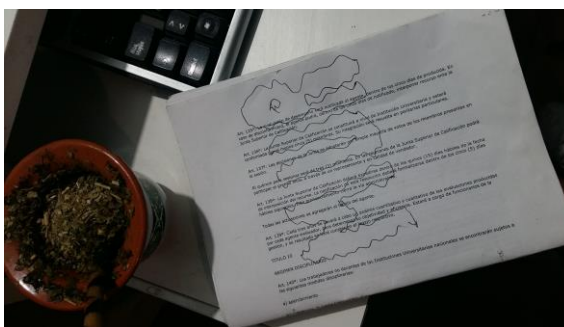
Las decisiones tomadas estuvieron relacionadas con el ritmo, el corte de verso, la elipsis, el acento. Un trabajo cuyas raíces se encuentran en los talleres literarios.

Podemos ver que el primer verso original estaba ocupado completamente por el sujeto – “los poetas peronistas”–, pero era un sujeto que no *decía* nada, solo estaba ahí. Agregándole el verbo al final, subiéndolo de la línea siguiente, lo que logramos fue que, además de resultar expresivo, declarara algo específico: los poetas peronistas existen, están, son. A la vez, el verbo “ser” despojado de su complemento –que quedó en el verso siguiente– se concentró en sí mismo. Este juego lo repetimos en versos posteriores, cuando llegamos a dejar el verbo solo, reforzando la idea de existencia.

El segundo verso original decía algo que se repetía en la enumeración siguiente: que estos poetas presentan una diversidad amplia, que hay de todo. Para evitar la redundancia reformulamos los cuatro versos siguientes, contraponiendo dos ideas en un solo verso: la que se asocia a “cualquiera” y la relacionada con “menos” –esto es, indefinición y menosprecio: son los feos, los sucios, los malos, los nadies–. En el cierre, nuevamente la identidad, esta vez de modo afirmativo.

Diseño

En el fanzine trabajamos con un boceto complejo que debió ser diseñado primero en *servilleta*. La tarea se hizo en simultáneo con el trabajo de edición, ya que poemas, imágenes y maquetación estaban imbricados. No era este el caso de un texto corrido volcado sobre un modelo rígido. El armado resultó un devenir. Buscábamos lograr un producto editorial original, con el valor agregado de lo artesanal. El plus que presenta esta edición queda plasmado en la imposibilidad de digitalizarla, debido a su corporeidad (véase Anexo).



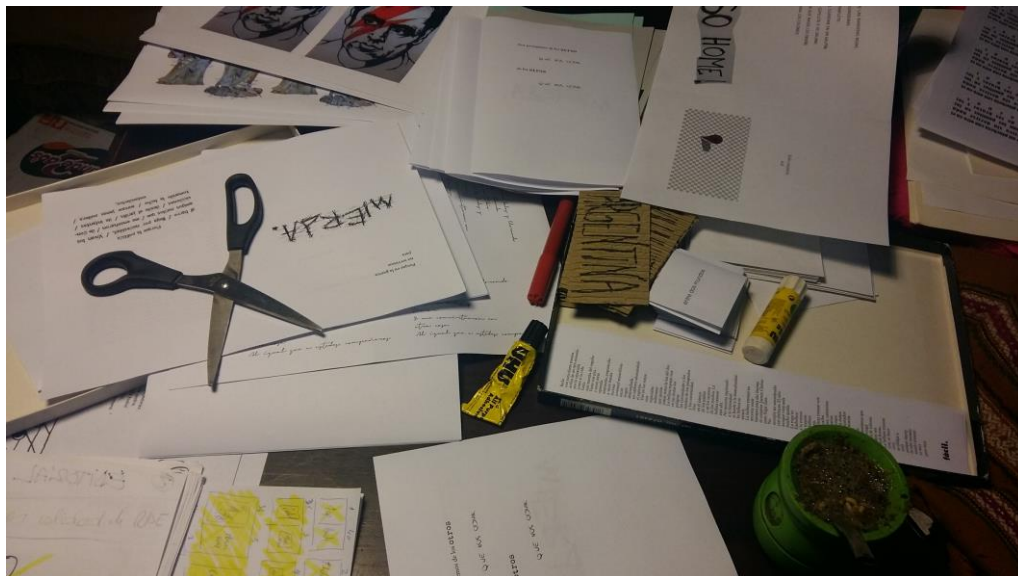
Como los dibujos no habían sido pensados en correspondencia con los poemas, más que unir debíamos hacer que el diálogo generase un nuevo sentido, más rico. Luego de algunas pruebas, decidimos utilizar solo uno de este modo –los otros se agregarían como colección en cuadernillo aparte– y trabajar con otras imágenes, compuestas *ad hoc*.

En esta etapa desarrollamos técnicamente los conocimientos lingüísticos y semióticos de la imagen mediante la utilización de recursos y herramientas del diseño gráfico. La técnica del collage se aplicó con los materiales que el propio fanzine fue requiriendo a medida que tomaba forma, con lo cual las decisiones fueron revisándose, aunque no significativamente. Por ejemplo, probamos hacer las tapas con cartón para aprovechar el corrugado en algunas zonas, pero resultaron demasiado gruesas para el tipo de cubierta que queríamos. También habíamos proyectado utilizar papel obra blanco para todo el fanzine, pero a medida que avanzamos fuimos decidiendo que algunas páginas fueran a color. Del mismo modo, de la lista de recursos que nos gustaban –tipografías, colores,

materiales– fuimos seleccionando los que se volvieron significativos. La libertad que nos otorgó el autor en un comienzo se la brindamos también a la diseñadora que nos ayudó a plasmar en los programas de diseño específicos los bocetos realizados, ya que sus conocimientos en lo relativo a la comunicación visual y su experiencia en el campo editorial resultaron muy valiosos. Por lo tanto, aunque le entregamos el proyecto bocetado en su totalidad, pudo anticipar y resolver cuestiones de armado y aportar ideas nuevas.

Impresión/Producción

El fanzine se presenta en soporte físico y digital. Por el tipo de diseño que tiene, la versión digital no es más que una ilustración difusa del objeto real, puesto que la edición posee incrustaciones, desplegables, texturas y objetos varios que la convierten en algo irreductible al plano bidimensional.



Marco teórico

Cualquier intento de definir qué es un fanzine comienza con su etimología y termina apenas un paso más allá, con la voluntad creadora. Se dice que el término que lo define es un compuesto de “fan” (admirador) y “magazine” (revista), y que es un tipo de publicación periódica, marginal, irregular, de bajo presupuesto, cuyo origen es la pasión de quien lo edita y su fin la libre expresión. El fanzine responde a la filosofía del *hágalo usted mismo*, práctica por lo general anticapitalista y contracultural.

Este tipo de publicaciones, de bajo costo y corto alcance de circulación, en su mayoría pertenece al mundo de la autoedición y ha llegado a hacerse prescindiendo casi completamente de las tecnologías del rubro, aunque cada día nacen nuevas propuestas más cuidadas y hasta editoriales especializadas, que respetan ciertos criterios de los fanzines originales e innovan en otros, aprovechando las posibilidades de la era digital. Así, del papel recortado y la fotocopia engrampada,¹⁷ la distribución mano a mano o el trueque en la escena *under* y las ferias temáticas,¹⁸ se ha llegado a la venta en línea y el pago con tarjeta. Entre los fanzineros que rechazan el “profesionalismo” y las pequeñas editoriales¹⁹ que editan fanzines hay en común una grieta que los separa de la sociedad de consumo y las grandes editoriales comerciales que hablan la gramática del mercado: el tiempo invertido para la realización no se contabiliza como en el mundo capitalista, sino que es parte de la militancia, porque lo que importa es el gesto de decir; por otro lado, mientras el capitalismo desdeña lo hecho en menor escala, el fanzine lo explota.

Aquí debemos hacer un paréntesis y precisar una cuestión central: vamos a sortear el discurso sentimental de lo *independiente*. Numerosas editoriales pequeñas han

¹⁷ “[...] tanto la tipografía como el estilo y la sintaxis determinan la manera de transmitir significados del texto. (Darnton, 2008: 152). “La forma, la textura del papel, la calidad de la ilustración, el colorido de los dibujos o la complejidad de los tipos empleados son parte de las condiciones que afectan a la lectura de quienes pueden hacerlo en un momento dado” (Acha, 2000: 62).

¹⁸ “Lo que agrupó la FLIA en un comienzo fue ese *underground* literario. El *under* es una actitud política, querer mostrar o producir contenido y difundir autores. La idea del *under* está relacionada con un discurso y una posición en torno a cómo se hacen los libros. También el tema del *copyleft*, porque en esa modalidad se ve la circulación de los libros sin intermediaciones entre autor y lector. El *copyleft* tiene que ver con el deseo propio que manifiesta el autor respecto de qué hacer con la distribución de los libros” (Szpilbarg, 2015: 5).

¹⁹ Una editorial *under* no es lo mismo que una editorial independiente. Esta última es más bien pobre, no alejada del mercado. Lo *under* es una actitud, lo independiente una condición de desventaja económica. Para un análisis del concepto de editorial “independiente”, véase Szpilbarg y Saferstein (2012).

funcionado como verdaderas empresas dentro de la lógica del discurso capitalista, y su tamaño solo se debió a su billetera, no a su visión de mundo. En el fanzine, lo que prima es una oposición a –a cierto discurso de lo que es la buena música o el cine o la literatura, o a la idea misma de lo que es una publicación, entre otros–, es una categoría relacional, esquivada, razón por la cual no puede aferrarse sin dificultad el género, heterogéneo, performativo.

Daniela Szpilbarg y Ezequiel Saferstein, al analizar la escena editorial local, proponen tres grupos diferenciados:

las editoriales grandes, de capital transnacional; las editoriales medianas o pequeñas, de capital local, con intenciones de profesionalizarse y convertirse en un negocio rentable sin abandonar la importancia del criterio del “gusto” y una actitud de riesgo; y por último un sector de microeditoriales (*under*), más vinculadas a modos artesanales de fabricar los libros y en las cuales el proyecto comercial muchas veces no se encuentra en los planes para el futuro. (Szpilbarg y Saferstein, 2012: 476)

En el fanzine tampoco se encuentra en los planes para el futuro, por lo general, la continuidad de la publicación, la idea de colección. Porque en este tipo de emprendimientos se vive el presente, se cuenta el aquí, el nosotros a través de un yo (véase el epígrafe de David W. Stowe). El fanzine crea una comunidad alrededor de un tema, un interés común, una estética, una trinchera. Esta comunidad construye sus propios canales de comunicación y salva los vacíos que halla. Sobre todo, genera vínculos.

Los fanzines hablan por y para una cultura *underground*, y lo que distingue a los *fanzinesters* de otros grupos organizados que crean obras solo por entretenimiento es, en cierta forma, su posición política, puesto que una gran cantidad de *fanzinesters* están convencidos de que lo que hacen es un golpe más

para derrocar a la cultura comercial, el consumismo salvaje y la alienación.
(Lara Pacheco, 2000: 14)

Sin los fanzines, “gran parte de lo que hoy podamos saber sobre los comics, carteles, cromos, animación, novelas populares, telefilmes y otras creaciones hubiera permanecido desperdigado, en poder de unos cuantos eruditos” (Lara, 1976: párr. 1). Por eso mismo, en la década del noventa comenzó a discutirse en el ámbito de la bibliotecología la necesidad de incluir este tipo de publicaciones en los catálogos.

Nuestras colecciones proporcionarán una comprensión para las futuras generaciones de cómo nuestra sociedad ha retado y transformado los muros de la censura y del control de la información de los medios de comunicación masiva dominantes. (Herrada, 1995; citado en Lara Pacheco, 2000: 41)

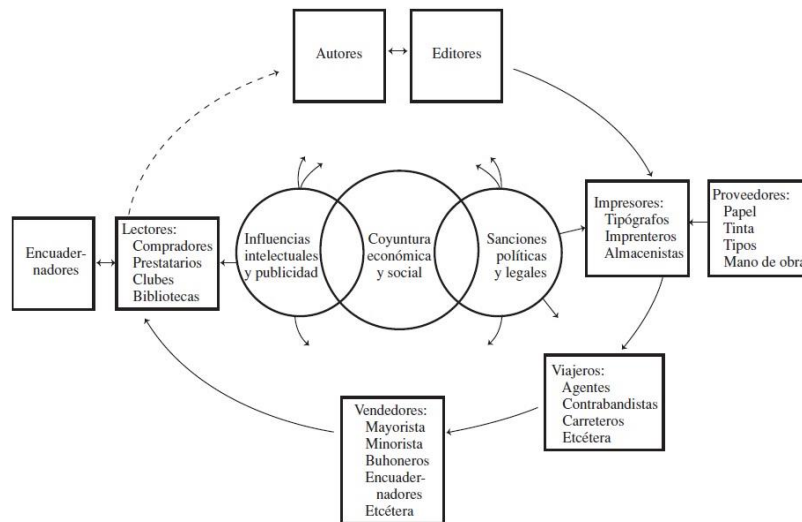
En una época de monopolios mediáticos, abrir fisuras es emancipador.

Ahora bien, la autopublicación por fuera de los límites de los *privilegios*²⁰ no es una práctica reciente. Ya en la Europa del siglo XVI encontramos rastros.

Publicar un libro ha sido históricamente un proceso complejo (véase cuadro) que, además de requerir de un equipo de trabajo capacitado –si se piensa, claro, en las condiciones óptimas de edición–, implica una inversión monetaria de la que no todo el

²⁰ Monopolio de impresión para ciertos territorios creado para proteger a los editores en el siglo XV europeo. Las copias piratas “amenazaban con paralizar las iniciativas de los editores más emprendedores y escrupulosos, puesto que siempre se exponían a que una obra perfecta, por ellos ejecutada sin reparar en gastos, se quedara sin circular, por haber sido inmediatamente falsificada” (Febvre y Martin, 1962: 258). La concesión de privilegio implicaba examen y censura previos, con lo cual es también una licencia –aunque la licencia no implica el privilegio–. Con el tiempo, el privilegio favoreció la acaparación por unos pocos de las obras con mayor éxito editorial (De los Reyes Gómez, 2001).

mundo dispone. Esto ha hecho que tanto *productores* como *consumidores* del objeto libro hayan debido contar con los medios materiales necesarios.



Circuito de comunicaciones (Darnton, 2008: 139)²¹

De hecho, no por nada la proliferación de las primeras imprentas europeas se da en Alemania, “país minero, con una sólida tradición en la fundición y el grabado de metales y una capacidad económica dispuesta a arriesgar capital en la creación de talleres de imprenta y en la organización de comercialización del libro” (Centro Virtual Cervantes, párr. 4).

En *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*, Martyn Lyons cuenta que, antes de la muerte de Lutero, su Biblia en alemán llegaba a los 200.000 ejemplares aproximadamente, y aun así estaba fuera del alcance de la mayoría de los luteranos.

Primero, muchos eran analfabetos y, luego, era demasiado cara. Un ejemplar sin encuadernar de la Biblia completa de 1534 en alemán costaba el equivalente al sueldo de un mes de un trabajador promedio. Recién en el siglo XVIII su costo

²¹ Aunque el cuadro se hizo para representar el circuito del libro durante la Ilustración, y fue ampliamente discutido y revisado, nos sirve como esquema.

real se redujo hasta ponerse al alcance de un trabajador alemán común y corriente. (Lyons, 2010: 98)²²

Pero, a pesar de que en el pueblo llano prevalecía la tradición oral, los autores de panfletos reconocieron el potencial de la imprenta. Y es que por esos tiempos, recordemos, comenzó a gestarse una guerra civil en los territorios del norte del Imperio español que tuvo la religión y los impuestos como chispas de un fuego que fue más complejo. Y fue la imprenta la que posibilitó –y a la vez creció gracias a ello– que las llamas se expandieran.

Si la mecánica tipográfica suponía que un mismo original pudiera ser reproducido masivamente y a precios reducidos, si además daba garantías suficientes de que el mensaje no se modificaría en la transmisión al tratarse de un sistema de copia mecánica, solo la imprenta podía hacer posible esa propaganda –amplia, barata, tendencialmente universal– que entonces necesitaban los príncipes. (Bouza, 1998: 165)

Como dice Lyons, la lectura y la publicación fueron armas de lucha. Y aunque hay teóricos que afirman que fue el bando protestante antipapista quien mejor explotó esta tecnología, la Iglesia católica respondió “multiplicando su propia propaganda escrita, y [...] contó con extraordinarios recursos”: “el Papa no buscó abolir la imprenta sino usarla para beneficio de la Iglesia” (Lyons, 2012: 119).

En muchas ocasiones se dieron casos como el del teólogo arminiano Johannes Uitenbogaert. Autor de setenta y ocho obras de carácter polémico, lo que lo convierte en uno de los más prolíficos panfletistas conocidos, fue al mismo

²² En el siglo XVIII, el papel “representaba el cincuenta por ciento del costo de producir un libro común en octavo en una tirada típica de mil ejemplares; en el caso de la *Encyclopédie*, esa proporción se elevaba al setenta y cinco por ciento” (Darnton, 2008: 159).

tiempo uno de los mayores oponentes de los libelos, pero sus alegatos impresos contribuían a crear polémica y, como consecuencia, un mayor número de publicaciones. Esta actitud fue compartida por el propio gobierno, que pretendió contrarrestar la avalancha de panfletos criticando la política del mismo mediante la producción y promoción de pasquines que apoyasen su línea de actuación, con lo que potenciaban el papel de las hojas volantes en la conformación de corrientes de opinión. (Manzano Baena, 2001: 201)

Se fue configurando así un mapa de imprenteros e imprentas que respondían a la demanda política pero también de los lectores. Y el papel impreso ganó terreno. Y ganó asimismo mala fama.²³ Ha quedado registro de la queja de un maestro impresor de Sevilla en 1628:

en Montilla lugar de pocos vezinos y de quatro hombres de letras medianas ay dos impressores, que son fuente de mil inuentiuas y disparates que imprimen y cunden el andaluzía, en cadiz ay otro y en Xerez otro y en Málaga dos, donde no los huuo jamas, ni pueden sustentarse, y assi quando uno quiere imprimir algo en ofensa o defensa acude a estos, que ven el cielo abierto. (Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1º de enero de 1926: 227)

En paralelo a una masificación del escrito oficial u oficializado, en lo clandestino se evidencian las tramas y los contornos de las clases dominantes.

²³ “Circulaba un lema en latín que rezaba: ‘Est virgo haec penna, meretrix est stampificata’: la pluma es virgen; la imprenta, una prostituta. La imprenta era promiscua al poner mentiras en manos de cualquier lector, sin discriminación alguna” (Lyons, 2012: 79).

Cruzando la mar oceana nos encontramos el continente de la escritura a través del plano como transliteración ideológica²⁴ y de los escribanos que daban fe, donde “el habla procedía de la escritura”.²⁵

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía de ultramar fue necesario un grupo social especializado: los intelectuales, de implícita calidad sacerdotal y dimensiones desmesuradas en relación con los alfabetizados a los que podían dirigirse,²⁶ una ciudad dentro de la ciudad, “no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo” (Rama, 2004: 57).

En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por tanto pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando estas comenzaran su declinación en el XIX. Aún más que las letras, conjugaron los símbolos todos. (Rama, 2004: 65)

Las leyes y códigos se imponían a una sociedad que no entendían. No por nada en el siglo XVIII “entran a circular dos palabras derivadas del orden, según consigna Corominas: *subordinar* e *insubordinar*” (Rama, 2004: 52). El autor menciona tres ejemplos de grafitis que dan muestra de las batallas que los sectores que disputan el poder libran en el campo de la escritura. El primero se relaciona con las protestas por el reparto del botín de Tenochtitlán. Escribe Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*:

Y como Cortés estaba en Coyoacán y posaba en unos palacios que tenían blanqueadas y encaladas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbones y otras tintas, amanecían cada mañana escritos muchos

²⁴ El “proyecto pensado al cual debía plegarse la realidad” (Rama, 2004: 47).

²⁵ “Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario” (Rama, 2004: 43).

²⁶ “[...] de hecho productores y consumidores debieron ser los mismos funcionando en un circuito doblemente cerrado, pues, además de girar internamente, nacía del poder virreinal y volvía laudatoriamente a él” (Rama, 2004: 58).

motes, algunos en prosa y otros en metro, algo maliciosos [...] y aún palabras que no son para poner en esta relación. (Rama, 2004: 82-83)

Cuenta el autor que sobre la misma pared Cortés iba contestando cada mañana los grafitis, en verso. El segundo ejemplo mencionado relata la indignación del inspector de correos Alonso Carrió de la Vandra ante los escritos que cubrían las paredes de las posadas del Alto Perú. “El calificativo denigratorio se reitera: son necios quienes usan la escritura sobre materiales que no están destinados a esos fines por la sociedad” (Rama, 2004: 83). Por último, hace referencia a los grafitis políticos contra las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX.

También aquí el afán de libertad transitaba por una escritura evidentemente clandestina, rápidamente trazada en la noche a espaldas de las autoridades, obligando a estas a que restringieran el uso de la escritura y aun le impusieran normas y canales exclusivos. (Rama, 2004: 84)

Recordemos qué había pasado en la Argentina del siglo XIX.

Nos encontramos con un proceso en el cual la modernización había estado ligada a la educación —y esta, a la lectoescritura—, a fin de crear una burocracia administrativa profesional. Para esto era necesario generar las condiciones tecnológicas y de difusión de lo impreso.

Así fue como, en enero de 1884, Sarmiento solicitó la designación oficial para viajar a la República de Chile con la misión de incorporar a este país en la creación de un plan de fomento para la publicación de libros en castellano. El objetivo era ayudar “a los editores libreros al pago de los costos de la edición”. Además, se le encomendó “establecer las bases de una legislación destinada a

asegurar la traducción al castellano de los libros reconocidos de interés actual y fijar la proporción equitativa con el que cada Estado haya de contribuir al costo de las ediciones”. (CONABIP, 2016: 4)

Si ya en 1882 en la ciudad de Buenos Aires había cuarenta imprentas, con el intenso proceso de modernización más un fuerte aumento demográfico, sobre todo de población urbana que accedía a la educación, consumía periódicos y visitaba bibliotecas populares, el mercado editorial tenía un terreno fértil.

Surgen entonces en el siglo XX propuestas para poner los libros al *alcance de todos*²⁷, modelándose así gustos y hábitos de consumo. Pero aunque la lectura había adquirido desde la Generación del 80 un valor normativo, también fue aprovechada por quienes contestaban al proyecto liberal “y querían invertirlo de signo ideológico” (CONABIP, 2016). Y excepto raras excepciones –tal el caso del Centro Editor de América Latina–, los medios preferidos de los militantes de la resistencia, una vez más, fueron los panfletos²⁸ clandestinos (Lyons, 2016).

Hoy, con los dos pies en el siglo XXI, el fanzine tiene ya larga tradición. No importa el recorte histórico que hagamos ni el tipo de tecnología que involucremos:²⁹ desde que el humano tiene voz, tiene también deseos de contar cómo se puede cambiar cierto orden. Ese deseo construye comunidad. El fanzine es el producto del sujeto que necesita

²⁷ “Lectura al alcance de todos” fue el lema de la Biblioteca de La Nación, creada por Emilio Mitre, entonces director del diario. Entre 1901 y 1920 editó 875 libros a precios accesibles, cuyos títulos eran en un 80% traducciones, marcando “un hecho central en la historia de la traducción en Argentina y, por tanto, en la democratización del acceso a la cultura (hasta ese entonces solo la elite podía leer en los idiomas originales)” (CONABIP, 2016: 8). Según Szpilbarg y Saferstein (2012), es en la década del cuarenta “donde puede ubicarse la aparición de una incipiente tradición ‘independiente’” (p. 468).

²⁸ El término inglés “pamphlet”, del que deriva nuestro “panfleto”, no contiene las connotaciones negativas del español y se traduce más correctamente como “folleto”.

²⁹ “En tiempos digitales, se complementan y retroalimentan con especies web (blogs, e-zines, incluso canales de YouTube). Aun así, la insistencia en el formato impreso tiene que ver tanto con el afán coleccionista de muchos fanziner@s, como con la materialidad de la revista: como sostiene Varas, ‘el papel es un fetiche’” (Sánchez, 18 de octubre de 2017: párr. 9).

expresarse y monta los medios para hacerlo. Se lanza esperando una respuesta, que llega con otro fanzine, porque se puede, porque es barato, porque cualquiera puede hacerlo.³⁰

La identidad está en el centro de la escena, porque quien enuncia no se oculta, sino que se pone en primer plano para que se vea antes que nada desde dónde enuncia. Y ese acto nace de la rebelión ante el silencio en el que el sujeto es hundido en lo cotidiano: por el mercado, por la política, por el arte corriente. Es por esa insurrección el descuido de este tipo de publicaciones en sus comienzos —y en muchas, aunque no todas, ediciones actuales—: lo que importa es lo que el fanzinero tiene para decir, no lo que otros digan de su fanzine. El lector sabe que acude a un apasionado especialista. Y sabe también que lo que se publica es libre, sin censores ni censuras.

Un fanzine es la memoria de una época, más allá de la materia de la que trate. Porque en él encontramos la huella de lo que esa época no quiso decir.

³⁰ Ana Mazzoni y Damián Selci han acuñado el término “cualquierización” para hablar justamente de esta última cuestión: “los escritores se han puesto a hacer otra cosa que escribir (es decir, editar), y entonces el sentido de ser escritor se abrió, se amplió, y posibilitó que prácticamente cualquiera pueda ser escritor, siempre que *edite*; y al mismo tiempo, los libros se han puesto a ser otra cosa que lo que son, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que ‘cualquier cosa’ pudiera ser un libro” (Mazzoni y Selci, 2006: párr. 10).

Destinatarios

En *Edición y corrección de textos*, Jo Billingham afirma que es “difícil editar un documento efectivamente cuando el texto está dirigido a lectores con diferentes niveles de conocimiento [...] o cuando el texto es para un grupo de distintas edades o poseedor de habilidades de lectura diferentes” (Billingham, 2007: 27). Aunque creemos que un texto bien editado ofrecerá siempre algo al lector, en mayor o menor medida. Sin embargo

las editoriales literarias independientes tienen como clientela casi exclusiva a un público lector que no se organiza como un mercado anónimo. Por el contrario, se trata de lectores hiperescolarizados y especializados. (Laporte, 2012: 136)

A un fanzine se acerca un lector de historietas o de literatura, o un fanático de música o de cine. También un coleccionista del formato o alguien que quiere hacer un regalo artesanal. Un lector de fanzines es posiblemente un productor de fanzines.

dado lo reducido del mercado particular que prefieren desarrollar las pequeñas y micro editoriales en Argentina, sobre todo mediante la utilización de las redes sociales, se puede afirmar que en muchas ocasiones los lectores ya saben previamente lo que van a buscar. (Castagnet, 2012: 45)

Esta edición, pensada para participar de ferias del libro independiente, espacios culturales, convenciones de cómics, festivales de poesía, pasará de mano en mano por la periferia del circuito comercial para formar parte del acervo de quien busca voces disidentes, arte disidente.

Este fanzine está pensando sobre todo en el lector fetichista.

Características técnicas

Tapas

Formato: A5 (148 x 210 mm).

Papel: papel kraft 220 gr con detalles de peluche fucsia en la portada y textos en las retiraciones.

Interiores

Formato: A5 (148 x 210 mm).

Papel: obra 80 gr, colores varios.

Método de impresión: láser, con detalles escritos a mano.

Tintas: CMYK.

Tipo de encuadernación: cosida.

Cantidad de páginas: 40

Cantidad de ejemplares: 10.

Elementos de la maquetación: al proponerse un formato experimental, habrá incrustaciones de elementos gráficos y otros materiales, al estilo del collage.

Recursos humanos

La labor de edición, desde que llegan los originales hasta que se termina el proceso de impresión, suele estar en manos de diferentes personas, dependiendo de la economía de la editorial. Hay una paulatina indistinción de los roles en la medida que esta se va tornando “independiente”. En el *under*, quien realiza todo el trabajo –desde la dirección, la corrección, el diseño, la distribución y venta, y hasta la escritura e ilustración– puede llegar a ser una sola persona. En este caso, habiendo tenido la autorización del autor para intervenir los textos con libertad, no necesitamos hacerle consultas en cuanto a edición, diseño, etcétera. Sí tuvimos ayuda de una diseñadora profesional (Erica Anabela Medina) a la hora de plasmar las ideas bosquejadas, por la complejidad del boceto.

Los recursos técnicos fueron una computadora, una impresora y elementos de escritorio básicos. La naturaleza del fanzine está ligada a la accesibilidad material, por lo cual no se requiere un programa de diseño específico (aunque puede usarse) ni una impresora específica. El Word y el Paint pueden ser nuestros mejores amigos.

Modalidad de circulación y distribución

El formato fanzine, por naturaleza, habita los márgenes en un amplio sentido, ya desde los espacios y medios de producción, ya en cuanto a las formas de circulación. En relación con el mercado, aun cuando se vende, e incluso cuando es a través de las tecnologías digitales como la venta en línea y el pago con tarjeta bancaria, suele mantener los bajos costos, las tiradas pequeñas y la distribución no tercerizada.

Para el presente proyecto se prevé la producción bajo demanda, lo cual garantiza no la ganancia sino la ausencia de pérdida. Las grandes o medianas empresas pueden correr riesgos invirtiendo en tiradas que abaratan los costos, y por lo general las ediciones poseen formatos convencionales. Pero la finalidad de un fanzine no es ser una mercancía sino un canal de expresión.

Por todo esto, se realizó una tirada inicial de diez ejemplares y se pensó en el propio autor como distribuidor y responsable de la difusión.³¹

³¹ “Todo escritor de literatura actual está en potencia condenado a conocer personalmente a cada uno de sus lectores. Irónicamente, este conocimiento de los lectores encuentra su fundamento en el desconocimiento (masivo) del escritor” (Mazzoni y Selci, 2006: nota 6).

Presupuesto

(Para una tirada de 10 ejemplares)

CANTIDAD	DESCRIPCIÓN	PRECIO TOTAL
10	Papel kraft A4 220 gr	\$ 210
100	Papel obra A4 80 gr blanco	\$ 66
20	Papel obra A4 80 gr color	\$ 55
1	Hilo	\$ 5
1	Adhesivo en barra x 40 gr	\$ 184
1	Peluche 10 x 150 cm	\$ 150
4	Cartuchos impresora Epson CMYK	\$ 200
	Costo total	\$ 870
	Precio unitario	\$ 87

Los honorarios,³² registros en la Cámara del libro, porcentajes de distribución y gastos operativos no se consignan por el tipo de publicación planteada.

³² Dice Ricardo Piglia en *Formas Breves*: “la dificultad reside, vamos a recordar a Marx, en medir el tiempo de trabajo necesario en una obra de arte y por lo tanto la dificultad para definir (socialmente) su valor”.

Cronograma de trabajo

Etapas	Tareas	Meses					
		1	2	3	4	5	6
Macroedición	Selección del corpus de poemas del autor los que funcionen como un sistema.	x					
	Selección de los dibujos del autor los que puedan hacerse dialogar con los poemas.	x					
	Elección de la estética general basada en un trabajo de recopilación de ejemplos.	x					
Microedición	Corrección ortotipográfica y de estilo, teniendo en cuenta que es un texto lírico.		x	x			
Diseño	Maquetación.				x	x	
	Preprensa.				x	x	
	Prensa.						x
	Posprensa.						x

Bibliografía

- Acha, J. O. (2000). “La renovación de la historia del libro: la propuesta de Roger Chartier”. *Información, cultura y sociedad*, N° 3.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barreiro, R. (2015). “Los fanzines de historieta argentinos: Apuntes para una historia (1979-2001)”. En: *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, N° 24, Ciudad de la Habana. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/documentos/los_fanzines_de_historieta_argentinos._apuntes_para_una_historia_1979-2001.html.
- Bellessi, D. (2006). *La pequeña voz del mundo*. Santiago de Chile: LOM.
- Billingham, J. (2007). *Edición y corrección de textos*. Buenos Aires: FCE.
- Bonilla, J. (2017). “La verdad sobre editores y autores”. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2017/01/07/586f946c46163f0f798b45a2.html>.
- Bourdieu, P. (1997). “La ilusión biográfica”. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bouza, F. (1998). *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal.
- Carballo, L. C. (2010). “Historieta argentina: del fanzine al weblog”. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39325/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- Castagnet, M. (2012). “Tratamiento de la ficción especulativa en las editoriales independientes argentinas”. Disponible en: <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas/Castagnet.pdf>.

Centro Virtual Cervantes (s/f). “Geografía de la imprenta”. Disponible en:
<https://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/expo/geografia/>.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: Historia cultural. Entre la práctica y la representación*. Barcelona: Gedisa.

—— (1994). *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.

—— (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.

—— (1995). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Barcelona: Gedisa.

CONABIP (2016), *Historia de la lectura en Argentina*. Argentina: Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación. Disponible en:
http://www.conabip.gob.ar/sites/default/files/comunicaciones/RD_A4_web.pdf.

Cruz, J. (2012). “Querido maldito editor”. Disponible en:
https://elpais.com/sociedad/2012/08/15/actualidad/1345054736_377133.html.

Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios (1 de enero de 1926). “Memorial dado por Juan Serrano de Bargas maestro impresor de libros de Sevilla en julio de 1628 sobre los excesos en materia de libros”. Revista de archivos, bibliotecas y museos. Disponible en:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000101174>.

Darnton, R. (2008). “¿Qué es la historia del libro?”. *Prismas*, N° 12. Disponible en:
<http://www.unq.edu.ar/catalogo/237-prismas-n-12/-/2008.php>.

—— (2008). “Retorno a ‘¿Qué es la historia del libro?’”. *Prismas*, N° 12. Disponible en: <http://www.unq.edu.ar/catalogo/237-prismas-n-12/-/2008.php>.

De Diego, J. L. (s/f). “La edición en Argentina”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en:
http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/edicion_en_argentina/.

- De los Reyes Gómez, F. (2001). “*Con privilegio: la exclusiva de edición del libro antiguo español*”. *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 11, Nº 2. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/38822345.pdf>.
- Febvre, L. y H.-J. Martin (1962). *La aparición del libro*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- Gigena, D. (11 de junio de 2016). “Los *fanzines* siguen vigentes”. *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1907787-los-fanzines-siguen-vigentes>.
- Martínez, F. (2017). “Mecánicas capitalistas en el juego editorial”. Disponible en: <https://politocracia.es/cultureta/capitalismo-editorial/>.
- Laporte, J. P. (2012). “Política, lectura y materialidad. Itinerarios Discursivos en torno a una nueva construcción de lo Político desde la historia del libro y la lectura”. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1940/ev.1940.pdf.
- Lara, A. (23 de julio de 1976). “El mundo de los ‘fanzines’”. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810_850215.html.
- Lara Pacheco, G. C. (2000). *Los fanzines como un recurso bibliográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Tesis). Disponible en: <http://eprints.rclis.org/6935/1/tesinaUP.pdf>.
- López Casado, L. (2017). “Fanzines y teoría queer: el caso de *De un plumazo y Non-grata*”. En: Cotarelo, R. y J. Gil, *Hacia la cosmópolis de la información y la comunicación*. Madrid: INAP.
- Lyons, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- Mazzoni, A. y D. Selci (2006). “Poesía actual y cualquierización”. Disponible en: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/02/03/poesia-actual-cualquierizacion/>.
- Manzano Baena, L. (2001). “La imagen de la Monarquía Hispana en la propaganda europea (s. XVI-XVII)”. *Espacio, tiempo y forma*, Serie IV, Historia Moderna, t.

14. Disponible en: [phhttp://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie4-57487005-446B-0F0F-D1E7-DB148FEC290B&dsID=Documento.pdf](http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie4-57487005-446B-0F0F-D1E7-DB148FEC290B&dsID=Documento.pdf).

Mullaney, T. (23 de marzo de 2013). "The zine scene". *Chicago Tribune*. Disponible en: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-xpm-2013-03-23-ct-prj-0324-zines-20130323-story.html>.

Pérez Játiva, R. M. (2016). "Colección editorial de fanzines sobre la equidad de género en el Ecuador. Caso de estudio: Quito". Quito: Facultad de Arquitectura y Diseño, UDLA. Disponible en: <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6468>.

Piccolini, P. (2009). *El mundo de la edición de libros*. Buenos Aires: Paidós.

Rama, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

Revista de archivos, bibliotecas y museos (1 de enero de 1926). "Memorial dado por Juan Serrano de Bargas maestro impresor de libros de Sevilla en julio de 1628 sobre los excesos en materia de libros". Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000101174>.

Sánchez, B. (18 de octubre de 2017). "Mundo Fanzine". *El otro diario*. Disponible en: <http://www.elotro.com.ar/mundo-fanzine/>.

Szpilbarg, D. (2015). "Escrituras *permeables*: la autogestión editorial en la literatura. El caso de *Gordo* de Sagrado Sebakis y *En construcción* de Pablo Strucchi". Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/>.

Szpilbarg, D. y E. A. Saferstein (2012). "El espacio editorial 'independiente': heterogeneidad, posicionamientos y debates. Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010". Disponible en: <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>.

Thomas, L. (2010). "Percy Shelley: ¿el escritor fantasma del moderno Prometeo?".
Disponible en: <http://www.operamundi-magazine.com/2010/04/percy-shelley-el-escriptor-fantasma-del.html>.

Vanoli, H. (2010). "Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura". En:
Nueva Sociedad, N° 230, noviembre-diciembre de 2010.